

1. Introducción

Con la llegada al trono español de Felipe V, una pléyade de arquitectos y artistas italianos y franceses fueron llamados a Madrid por la nueva dinastía borbónica para cambiar el gusto artístico de un país de cultura y costumbres ajenas. De las obras que estos arquitectos dejaron en España, nos hemos centrado en la arquitectura religiosa por ser más evidente esta influencia. Hemos analizado dos iglesias madrileñas: la de San Ignacio y la Basílica Pontificia de San Miguel (antes iglesia de los Santos Justo y Pastor). Sus autores son los italianos Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764) y Giacomo Bonavia (1700-1760). En un principio pensábamos incluir también la iglesia de San Marcos de Ventura Rodríguez porque, aunque era *español*, se formó con Juvarrá en Madrid; pero para acotar mejor este trabajo, dentro de unas coordenadas estrictamente italianas, hemos preferido no incluirlo en esta ocasión.

El gusto del nuevo monarca español Felipe V, educado en Versalles, y el de su segunda esposa la italiana Isabel de Farnesio, no concordaba con el barroco popular español. Pretendían unos aires más acordes con el gusto europeo, con el barroco académico italiano y francés, de factura más culta. Además el viejo barroco español de los austrias se le identificaba con un periodo triste de decadencia del país. La renovación política y social que buscaba la nueva dinastía debía también afectar al arte y a la arquitectura. De ello se ocuparía la futura Academia de Bellas Artes —en la que había trabajado, como miembro de la Comisión que tenía el encargo de constituir la, Filippo Juvarrá— cuya misión era la educación de las futuras generaciones de artistas españoles. En 1752 se fundó esta institución con el nombre de Academia de San Fernando siendo Sachetti profesor y director honorario.

La arquitectura barroca que se hacía en España poco tenía que ver con su omónima europea. Frente a la nueva concepción del espacio, "como elemento constitutivo concreto del proyecto arquitectónico" (1), que proponía Borromini y que Guarini desarrollaba, o el del barroco clasicista de Juvarra, el barroco español de los austrias seguía con el viejo esquema herreriano en el que el espacio carecía de dinamismo y "se cuantificaba en secuencias autónomas" (2). Los principios de "interpenetración espacial" y de "yuxtaposición pulsante" que define Norberg-Schulz, es decir la aspiración barroca de interacción espacial, de dinamismo, de fluencia, no tiene correspondencia en el barroco español en el que el retablo es el máximo (y magistral) exponente. Nuestro barroco no busca una auténtica y original concepción espacial, pretende ser más bien una expresión decorativa de raíces populares que le lleva a la "negación de las notas positivas del barroco europeo, italo-germano-francés" (3), académico y culto.

El acontecimiento clave, en la importación del barroco italiano, es la venida de Filippo Juvarra que llegó a Madrid en 1735, con el encargo de proyectar el nuevo Palacio Real. Desgraciadamente sólo pudo hacer el proyecto con unos preciosos dibujos y una maqueta hoy desaparecida, ya que murió en Madrid el 31 de enero de 1736. Se barajaron varios nobres para sucederle al frente del proyecto: Canevari, Fuga y Sacchetti, siendo este último el elegido (4), parece que por indicación directa de la Reina Isabel de Farnesio.

Sacchetti llegó a Madrid en 1736 para sustituir a Juvarra. Con Sacchetti se aseguraba la continuidad del proyecto de Juvarra ya que, desde muy joven, había trabajado a sus órdenes. Años antes, en 1731, había llegado a Madrid, procedente de Píazenza, Bonavia que estaba encargado de otras obras reales. No fue fácil la convivencia entre ambos arquitectos y su enfrentamiento fue grande con motivo del diseño de la gran escalera del Palacio Real. Sobre los dibujos de Juvarra, Sacchetti proyectó una gran escalera que, por las sucesivas intromisiones de Bonavia con otras propuestas alternativas, hubo de ir modificando. Hasta tal punto llegó la controversia que la Casa Real mandó a la Academia de San Luca de Roma las distintas soluciones de ambos arquitectos para que emitieran su opinión Fuga, Salvi y Vanvitelli (5).

De los proyectos que estos dos arquitectos hicieron en Madrid analizamos las citadas iglesias en las que pretendemos buscar la huella de la arquitectura

tardobarroca italiana, con el fin de mostrar esa influencia en los trazados geométricos básicos que orientan el diseño de su planta y sección. Es evidente que estas influencias provienen, principalmente, de Filippo Juvarra que había llegado a Madrid, y de Guarino Guarini, cuyos libros *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica* y *Architettura Civile*, publicados después de su muerte, eran conocidos por los arquitectos españoles del momento.

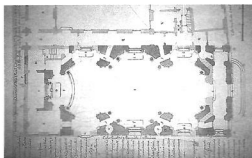
2. Iglesia de la Real Congregación de San Ignacio

La iglesia de la Real Congregación de San Ignacio es un proyecto de Sacchetti que no se llegó a construir pero del que se conservan dos colecciones de planos, copiados por Andrés Fernández de los originales del arquitecto piemontés, fechados el 13 de Mayo de 1759. Pertenecen una a la Biblioteca Nacional de Madrid y otra a la citada Congregación. El solar que hubiera ocupado esta iglesia es el mismo en el que pasando el tiempo Antonio Palacios construiría el magnífico edificio del Banco del Río de la Plata (Banco Central) (6) (Lám. I).

La planta que Sacchetti elabora para San Ignacio tiene una analogía muy directa con los proyectos para las iglesias de Santa María Ettinga de Praga (Fig. 1), de Guarino Guarini, y con la de San Francesco en Niza de Bernardo Antonio Vittone (7) (Fig. 2). Se puede decir, por tanto, que las iglesias de Sacchetti y Vittone, arquitectos contemporáneos (8), tienen una raíz común: Sta María Ettinga. A su vez el proyecto para Praga, es un desarrollo de otra iglesia de Guarini en Turín: la Inmaculada Concepción (9).

Resulta sorprendente que ninguna de las tres iglesias llegara a construirse. En Madrid, la iglesia de San Ignacio se construyó en otro lugar y con diferente trazado. Sta. María Ettinga se publicó, después de la muerte de Guarini, en su libro *Architettura Civile* (de cuya publicación se ocupó precisamente Vittone). La iglesia de Vittone en Niza, no hay que confundirla con la que de hecho construyó en esa ciudad para los Teatinos que también sigue los esquemas de Guarini; San Francesco aparece en su libro *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architettura civile* (Lugano, 1766) (10).

En el análisis de los trazados, hemos establecido tres niveles de esquemas realizados en paralelo sobre las tres iglesias citadas. Estos esquemas se han dibujado a igual tamaño (con independencia de la escala) con el fin de comprobar que las proporciones de los elementos constitutivos del diseño



Lám. I. Planta de San Ignacio (Sacchetti).

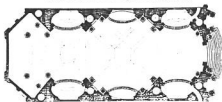


Fig. 1. Planta de Sta. María Ettinga (Guarini).

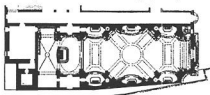


Fig. 2. Planta de San Francesco (Vittone).

son casi idénticas. Y esta es precisamente la sorpresa que surge de la observación de sus plantas: el mismo esquema compositivo y el gran parecido de sus proporciones.

Nos detenemos primeramente en el análisis de los elementos que intervienen en el trazado geométrico básico (Fig. 3). Podemos observar que las tres iglesias son organismos longitudinales formados por una sucesión de tres unidades elípticas que forman la nave. La primera y tercera son iguales; la intermedia —que ocuparía el lugar del tradicional crucero— es de mayor amplitud, por lo que también cabría decir que el esquema de la planta es biaxial pero con una marcado ritmo longitudinal. Las interpenetraciones de las elipses crean una fuerte integración espacial con expansiones y contracciones (Fig. 4). Vittone, en San Francesco, introduce una variación del esquema al cambiar la dirección transversal, del eje principal de la elipse central, a longitudinal. También los altares laterales de esa elipse se incluyen en otras elipses en composición yuxtapuesta con ella.

Las tres iglesias tienen en común la articulación de los nichos elípticos laterales con las elipses extremas de la nave. En el presbiterio difieren: en Santa María Ettinga se ha agregado un baldaquino “por medio de yuxtaposiciones pulsantes” (11); en San Francesco se introduce una elipse por adición inscrita en un rectángulo que crea un organismo autónomo tangente a los espacios elípticos interpenetrados de la nave; y en San Ignacio, esa misma elipse, se integra a la nave por fusión espacial (Fig. 5).

En cuanto al nártex, se observa que Guarini, en Sta. María Ettinga, prescindió de él. Sacchetti también lo hace aunque introduce un espacio neutro, en forma de tubo —según el esquema de San Lorenzo de Guarini— que al covertir la fachada en un plano, neutraliza el diálogo interior-exterior al omitir esa interrelación que ya buscó Borromini en San Carlino, y Guarini en todas sus plantas. También Vittone, en San Francesco, consigue una fachada plana pero sirviéndose de un nártex rectangular interpenetrado a la última elipse de la nave.

Sacchetti en San Ignacio, introduce una variante de gran interés respecto al esquema de las otras dos iglesias; se trata de un angosto deambulatorio concéntrico a las elipses primera y tercera. Este deambulatorio, como observa V. Tovar, “establece en planta la conjugación de tres elipses concatenadas, inflexionadas por el propio anillo de comunicación que interrelaciona capillas y nave, dando lugar a un ambiente y movimiento colateral simultáneo” (12). Estos pasos, situados debajo de las tribunas que asoman

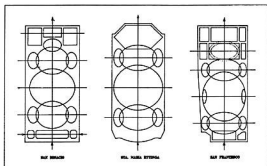


Fig. 3. Diagrama de los elementos geométricos del trazado.

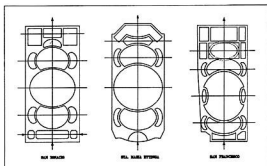


Fig. 4. Diagrama de la valoración jerárquica de unidades espaciales.

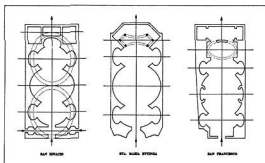


Fig. 5. Diagrama de secuencias espaciales.

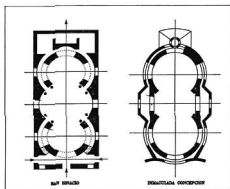


Fig. 6. Diagrama del deambulatorio.

sobre la nave, se enmarcan dentro de columnas exentas pareadas que encuadran los altares laterales. En Sta. María Ettinga y en San Francesco, también aparecen esas columnas pero no dan paso a ningún deambulatorio, simplemente enmarcan idénticas tribunas.

En San Ignacio, Sacchetti, para dar paso a los deambulatorios retrasa, respecto a Sta. María Ettinga y a San Francesco, las escaleras de caracol por las que se accede a las tribunas antes mencionadas que son una constante en las iglesias del XVIII. Mientras en las dos iglesias italianas los cilindros de las escaleras de caracol son simétricos respecto del eje longitudinal, en San Ignacio, sólo aparecen en el lado izquierdo ya que a las tribunas de la parte derecha se accede, como puede observarse en la sección, por el corredor superior del patio del convento que discurre paralelo a la iglesia.

Podemos encontrar, entre las iglesias de Guarini, soluciones parecidas en cuanto a la posición concéntrica de un deambulatorio que además una las capillas laterales. El ejemplo más sorprendente es el del Santuario de Oropa y el de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Turín. Precisamente esta iglesia es el precedente de Sta. María Ettinga con la diferencia de que aquí, las elipses laterales son círculos mientras que la central puede interpretarse como exágono o rectángulo. Los deambulatorios de San Ignacio y de la Inmaculada Concepción, precisamente por la similitud de las plantas, son análogos; la diferencia radica en que en la iglesia turinesa, por estar situado en el piso superior, rodea por completo la nave (Fig. 6). En la planta de San Ignacio se observa que, a pesar de estar trazados, los deambulatorios se ciegan a la altura del vestíbulo, lo que impide el paso lateral desde este lugar a la iglesia.

Las tres iglesias están cubiertas por la intersección de tres bóvedas elípticas de arcos apuntados en las que se aprecia que la central está levemente peraltada. Guarini dispone sobre cada bóveda sendas linternas; las extremas de planta elíptica y la central exagonal (Fig. 7). Vittone sitúa una linterna circular, de mayores proporciones que las de Guarini, sobre la elipse central y otra menor en la del presbiterio (Fig. 8); sin embargo Sacchetti no utiliza ninguna. Es común a las tres iglesias el trazado de las nervaduras que, en la elipse central parten de las columnas exentas pareadas y en las laterales de pilastras adosadas al muro (Lám. II).

En los alzados interiores de la nave, Sacchetti se aleja de Guarini y traza un parentesco mayor con Juvarrá en cuanto a "la forma de componer y

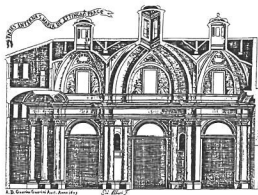
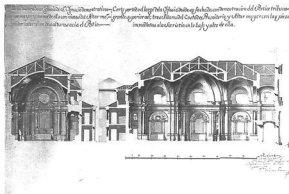


Fig. 7 Sección de Sta. María Ettinga.



Fig. 8. Sección de San Francisco.



Lám. II. Sección de San Ignacio.

vertebrar las superficies, animándolas con motivos suaves y elegantes, insertando los pequeños altares en núcleos de amplia y diáfana proporción, tratando la decoración con singular sutileza, enmarcando los huecos laterales con recursos convergentes a modo de gran luneto, recurriendo a los grandes óvalos en forma de medallón entrelazados por figurillas y segmentos de frontón" (13).

En la fachada principal de San Ignacio situada en la madrileña calle de Alcalá, Sacchetti difiere completamente de los recursos formales desplegados por Guarini y Vittone en sus iglesias de Niza y Praga (Fig. 9). El lenguaje empleado por estos arquitectos italianos es de una gran riqueza expresiva porque lo que realmente buscan son las implicaciones externas –en términos de ciudad– de la tipología interior. Sacchetti es más cauto y austero y, en este caso, no parece interesarle ese diálogo interior-externo.

Esta fachada de San Ignacio es, como dijimos al principio, una superficie plana convencional que nada tiene que ver con las sugerencias de Guarini. De proporción casi cuadrada, está estructurada en dos órdenes superpuestos flanqueados por dos cuerpos laterales. El inferior se compone



Fig. 9. Fachada de Sta. María Ettinga.



Lám. III. Fachada de San Ignacio.

de pilastras de orden toscano coronadas por un frontón curvo partido que enmarca un óculo; el superior presenta recuadros y fajas coronados con un frontón triangular con un vano oval sobre el tímpano. Esta alternancia de frontones confiere una imagen más acorde con los modelos del primer barroco romano. El cuerpo central destaca ligeramente sobre los laterales con ánimo de acentuar un eje vertical rematado por un coronamiento de pedestal con bola y cruz sobre el frontón superior (Lám. III).

Sacchetti, en este caso, sorprende con la severidad en los detalles en los que, por ejemplo, ha suprimido el clásico lenguaje del nicho con estatua, por lo que es notorio el contraste con la sugestiva riqueza formal del interior. Además, como ya advertimos, se aleja de las tipologías de fachada emanadas de San Carlino como si hubiera asumido el "genio del lugar" al comprender que Madrid no estaba acostumbrado a ese tipo de fachadas. Quizás prefirió llegar a un compromiso ecléctico entre el barroco espectacular y sorprendente, con movimiento ondulatorio, importado de Guarini, que reservó para el interior; y el barroco romano más clasicista y de superficie plana, para el exterior. Un detalle que refuerza esta opinión es la pequeña torre lateral que recuerda el modelo que "Bernini creó para su iglesia de la Piazza del Popolo, y Juvarra para la de San Carlo de Turín" (14).

De los tres ejemplos estudiados, nos parece que el modelo original, Sta María Ettinga, es precisamente el más elocuente en cuanto que denota mayor perfección en los planteamientos formales y espaciales. Tal como ha llegado a nosotros parece un edificio exento sin una ubicación en lugar concreto, lo que le permite mayor libertad compositiva. Por el contrario las iglesias de Sacchetti y Vittone están anejas a edificios conventuales que, de alguna manera, interfieren en el proceso proyectual.

3. Basílica Pontificia de San Miguel (antigua iglesia de los Santos Justo y Pastor)

La Basílica de San Miguel se construyó según un proyecto de Giacomo Bonavia que elaboró en 1739 aunque las obras se comenzaron años más tarde (15). Su trazado responde a la perfección a las exigencias de la nueva dinastía borbónica que muestra un gusto por una mayor opulencia y por una ornamentación suntuosa al estilo de las cortes europeas. La iglesia se hizo por encargo del Cardenal Infante D. Luis Antonio Jaime de Borbón y Far-

nesio, hijo de los Reyes Felipe e Isabel, a la sazón cardenal de Toledo. Podía considerarse, por tanto, como una moderna iglesia cortesana ubicada en el viejo Madrid de los austrias no lejos del nuevo Palacio Real.

Bonavia, además de arquitecto, era pintor y decorador y parece que llegó a Madrid con el encargo concreto de construir el nuevo Teatro de la Opera del Buen Retiro (16), por lo que hay en él "una filiación a la arquitectura teatral, al espacio escénico posiblemente retomado del círculo parmense en el cual fue muy determinante la presencia de Bibiena, escenógrafo al servicio de los Farnesio" (17). Es interesante destacar este aspecto porque en todas sus obras desplegará una convincente escenografía. El propio Bonavia manifiesta su intención cuando al referirse a San Miguel dice que "ideó la arquitectura de forma que haciendo unos arcos diagonales hiciese bazarra nueva y gustosa a la vista y al mismo tiempo dejando ámbito proporcionado para las capillas del crucero, quedando espacio competente para el ensanche de las capillas que corresponden al cuerpo de la iglesia" (18).

Bonavia tuvo más suerte que Sacchetti y pudo construir su iglesia, lo que nos ha permitido apreciar sus indudables dotes. No se limita, como hizo su compatriota en San Ignacio, a copiar, casi de forma literal, la tipología de la iglesia de Guarini; su proyecto lo enmarca dentro de las propuestas del maestro teatino, con algunas reminiscencias del rococó europeo, pero lo plantea como un erudito ejercicio de composición donde no está clara la cita formal o espacial de un edificio concreto (Fig. 10).

Aunque están claras las referencias que utiliza Bonavia, pensamos que no es posible afirmar tan categóricamente como hace M. Agulló, refiriéndose a Tamayo (19), cuando dice: "Como ha demostrado Tamayo, si bien esta traza supuso en España una renovación absoluta respecto a los modos de hacer tradicionales de nuestros arquitectos barrocos, los modelos de Bonavia —casi calcados— fueron el templo de Santa María de la Divina Providencia, de Lisboa, y el de San Felipe Neri, de Turín, ambos del Teatino Guarino Guarini" (20). No cabe duda que Bonavia utiliza todos los recursos formales y espaciales del vocabulario de Guarini, pero los toma como medios de expresión de su propio lenguaje. Analizaremos esas dos iglesias de Guarini buscando las posibles referencias y además nos vamos a permitir sugerir otras tres iglesias con las que también podría trazarse una analogía más completa que con las anteriores: se trata de San Nicolás en Malá Strana, de Praga, de Christoph Dientzenhofer; de la Inmaculada Concep-

ción, de Turín, de Guarini; y de San Filippo Neri, de Juvarrá. Intentaremos explicar nuestra tesis con el análisis de las plantas, de las secciones y de la fachada de San Miguel.

Nos vamos a referir en primer lugar al trazado de la planta de Bonavía. Se trata de una compleja composición longitudinal a base de unidades elípticas fusionadas concatenadamente, en un estrecho solar que apenas deja sitio para unas reducidas capillas laterales, entre los contrafuertes de las bóvedas, y un exiguo crucero. La nave podemos considerarla compuesta de tres unidades sucesivas que se interpenetran: la primera y tercera son elipses circunscritas a los arcos cruzados de las bóvedas; la central una circunferencia proyección de una cúpula rebajada. En realidad esas elipses laterales son óvalos compuestos por dos circunferencias del mismo radio que la cúpula citada. El crucero lo forma otro óvalo compuesto por otras dos circunferencias cuyos centros se sitúan en sendos ejes paralelos al central, lugares geométricos de los centros de las otras circunferencias que generan los óvalos de la nave. En el presbiterio se repite el mismo tema: dos circunferencias desplazadas que generan un óvalo (Fig. 11).

Detengámonos brevemente en la iglesia de Christoph Dientzenhofer proyectada de 1703 a 1711 y construida por su hijo Kilian Ignaz de 1732 a 1737, (San Miguel se proyecta en 1739). Si nos fijamos en la composición de San Nicolás observamos que sigue fielmente las huellas de Guarini (21) (Fig. 12). Al igual que San Miguel, después del nártex, aparecen tres elipses iguales compenetradas tan profundamente que, a pesar del ritmo cóncavo-convexo que producen, dan un aspecto unitario, y a la vez ambiguo (22), a la nave, cosa que no ocurre en la iglesia madrileña donde Bonavía consigue, al estrechar la nave en su zona central, unos efectos espaciales distintos con expansiones y contracciones sucesivas, y con un tratamiento diferente de las bóvedas (Fig. 13). Tienen en común las tres capillas laterales. El presbiterio tiene menor importancia en San Nicolás ya que el gran espacio del crucero domina la composición (Fig. 14).

Es precisamente en la planta —y no en la bóveda— del ábside de San Miguel donde encontramos una identidad con Santa María de la Divina Providencia (Fig. 15). Respecto al resto de la iglesia pensamos como Norberg-Schulz que, en un certero análisis de la iglesia de Guarini, dice: "el eje longitudinal se define por una sucesión de cúpulas. Sin embargo está presente el deseo de fusión espacial"; "Las unidades constitutivas de la

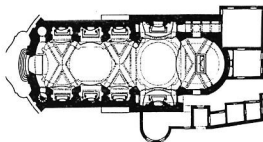


Fig. 10. Planta de San Miguel (Bonavia).

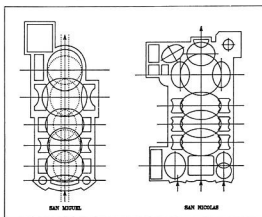


Fig. 11. Diagrama de los elementos geométricos del trazado.

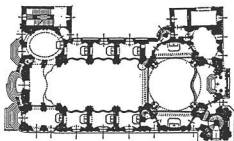


Fig. 12. Planta de San Nicolás (Dientzenhofer).

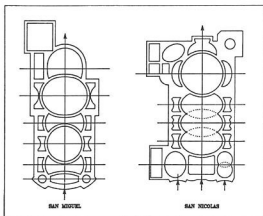


Fig. 13. Diagrama de la valoración jerárquica de unidades espaciales.

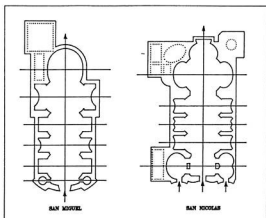


Fig. 14. Diagrama de secuencias espaciales.

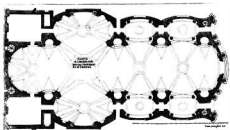


Fig. 15. Planta de Sta. María de la Divina Providencia (Guarini).

nave y el crucero crecen juntas, formando un movimiento continuo. Es imposible decir dónde termina una unidad y empieza la siguiente. La fusión se consigue ondulando paredes y bóvedas y omitiendo toda línea divisoria. Por tanto no cabe hablar de "interpenetración" de espacio, pues eso presupone la definición más clara de las células constituyentes" (23).

El movimiento ondulatorio continuo de la Divina Providencia lo consigue Guarini alternando sucesivamente arcos de circunferencia (con centros en el eje longitudinal y en el de las capillas laterales) que definen la nave, las pilastras y las capillas laterales (Fig. 16). En San Miguel, por el contrario, el movimiento ondulatorio de la nave está entrecortado por el fuerte escorzo de las pilastras situadas oblicuamente que producen una brusca dilatación y contracción sucesivas. Además la nave de la iglesia lisboeta tiene dos unidades elípticas con cuatro capillas mientras que en la de Madrid, son tres (dos elipses y una circunferencia) con seis capillas.

En cuanto a las bóvedas también existe una notable diferencia entre ambas, si nos atenemos a la anterior cita de Norberg-Schuz. En la Divina Providencia, las unidades espaciales que forman las bóvedas, no se encuentran en una línea bien definida, sino que, en su punto de encuentro se pasa de una a otra mediante una suave curva mantenida en una dirección horizontal (Fig. 17). Además cada cúpula se remata con sendas linternas. Bonavia, al igual que en la nave, no busca esa suavidad ondulante de las bóvedas, sino que persigue efectos secuenciales sincopados alternando arcos cruzados (evocando las crucerías del gótico) con cúpulas rebajadas, por lo que no existe la ondulante horizontalidad de La Divina Providencia. La cúpula ovalada del crucero se sitúa sobre un tambor en el que abren dos óculos; la de la nave es rebajada y como aquella tampoco dispone de linterna (Fig. 18).

El proyecto de Guarini para San Filippo Neri en Turín tiene ciertas similitudes con San Miguel. El esquema compositivo de esta iglesia es más claro y contundente que en la de Bonavia ya que tiene dos ejes de simetría, uno longitudinal y otro transversal. El ábside y el nártex son simétricos respecto a las tres unidades espaciales e iguales de planta octogonal alargada. El cruzamiento de los arcos es más complejo que en la iglesia madrileña. Guarini cruza dos parejas de arcos que corresponden a columnas en los vértices del octógono irregular. Bonavia simplifica el esquema unificando las parejas de arcos que arrancan de pilastras de mayor anchura, resultado de la supresión de las pare-

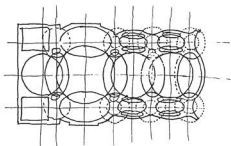


Fig. 16. Diagrama de los elementos geométricos del trazado.



Fig. 17. Sección de Santa María de la Divina Providencia.

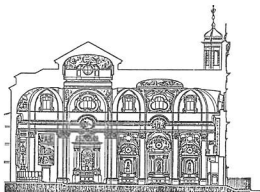


Fig. 18. Sección de San Miguel.

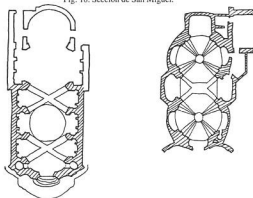


Fig. 19. Esquema de San Miguel (izquierda) y de la Inmaculada Concepción (derecha).

jas de columnas. La iglesia de Guarini es más monótona, en su desarrollo, que la de Bonavia que tiene una mayor riqueza espacial.

Algunas referencias importantes con San Miguel también encontramos al analizar la Inmaculada Concepción de Guarini. Si consideramos la planta de la nave de San Miguel hasta el crucero, observamos que, como la iglesia de Guarini, se compone de tres unidades, dos laterales simétricas con la central que, por tener curvatura, se expanden respecto a esta. Del movimiento de expansión surgen sus pilastras oblicuas unidas, donde comienza la bóveda, por un entablamento perimetral. La diferencia surge en el sistema de bóvedas; mientras que en la iglesia de Bonavia la unidad central es una cúpula y las laterales arcos cruzados, en la de Guarini es al contrario, cúpulas extremas y crucería en el centro (Fig. 19), (Lám. IV) y (Lám. V). En este ejemplo queda de manifiesto la sutileza de Bonavia cuando utiliza referencias de Guarini; pero donde nos parece más claro su ingenio es en las transformaciones a las que somete el esquema compositivo de Juvarra.

En efecto, en los dibujos de las plantas para la "chiesa del Carmine a Torino" (24) (Fig. 20) y especialmente en los del "duomo nuovo di Torino del secondo progetto a cinque nave" (25) (Fig. 21) y de la "terza idea" para San Filippo Neri de Turín (26) (Fig. 22), se observa la sistemática que sigue Juvarra en la disposición de las plantas. Son organismos longitudinales con una secuencia, por adición, de unidades espaciales. Al ábside semicircular sigue otra unidad resultante de la disposición de dos arcos fajones paralelos; a la cúpula circular del crucero, le sucede simétricamente la unidad anterior y a ésta otra cúpula y de nuevo, por simetría, y por tercera vez, la precedente.

Para entender el mecanismo de Bonavia en la planta de San Miguel presentamos dos esquemas: uno de la planta de la iglesia (Fig. 23), el otro, resultante de alterar los arcos diagonales. Si mantenemos las dimensiones de las diversas unidades geométricas de la planta y en lugar de cruzar los arcos fajones los disponemos en paralelo, sorprendentemente obtenemos el mismo esquema de San Filippo Neri de Turín (Fig. 24). La diferencia de los esquemas de Juvarra y Bonavia, es la misma que hay entre los presupuestos del barroco clasicista y los que tienen su origen en Borromini. Las unidades geométricas de San Filippo son estáticas y más convencionales, mientras que las de San Miguel, son dinámicas con una mayor intencionalidad en la interacción espacial. El cruzamiento de los arcos fajones introduce en la perspectiva una aceleración forzada por las pilastras sesgadas.



Lám. IV. Detalle de las bóvedas de la Inmaculada Concepción.



Lám. V. Detalle de las bóvedas de San Miguel.

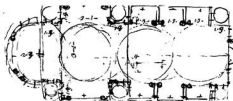


Fig. 20. Dibujo de la planta para la "Chiesa del Carmine a Torino" (Juvarra).

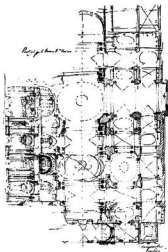


Fig. 21. Dibujo de la planta del "duomo nuovo di Torino del secondo progetto a cinque nave" (Juvarra).

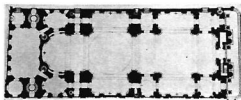


Fig. 22. Dibujo de la planta de San Filippo de Turín (Juvarra).



Fig. 23. Esquema de San Miguel (arcos fajones cruzados).



Fig. 24. Esquema de San Miguel alternando los arcos fajones (disposición en paralelo). El resultado es idéntico a San Filippo de Turín de Juvarra.

Por último nos referimos brevemente a la fachada principal de San Miguel. Está estructurada, forzando la verticalidad, en dos órdenes superpuestos en curvatura convexa divididos según un elemento central, que acusa el eje vertical de la composición, flanqueado por dos cuerpos laterales sobre los que se asientan dos torrecillas. Las entrecalles con nichos, que separan a los tres cuerpos, las utiliza Bonavia como un hábil recurso para forzar la dirección vertical y la perspectiva en escorzo.

Es indudable el parentesco que esta fachada tiene con la que Filippo Raguzzini levantó en 1727 —doce años antes del proyecto de Bonavia— para la iglesia de Santa María della Quercia en Roma. La fachada de Raguzzini, de proporciones mucho más modestas que la de San Miguel, tiene una composición análoga derivada, como aquella, de su relación con un entorno urbano angosto (27). Raguzzini limita el orden clásico a delicadas pilas-tras replegadas y agrupadas en paneles con objeto de reducir su volumen. Como señala Varriano, “el acercamiento doctrinario de Raguzzini a la arquitectura se aprecia aún más claramente en la ausencia de frontones clásicos, tanto en portadas y ventanas como en el frontispicio mismo. Con excepción de Borromini, en Roma pocos arquitectos habrían omitido el frontón tradicional como elemento culminante de una fachada de iglesia. Aquí, en S. María della Quercia, Raguzzini reemplazó el frontón por un simple panel curvo, resaltando la naturaleza limitada y modesta del exterior de estuco” (28). Es de notar que Raguzzini emplea el estuco en sus obras, por ser un material ideal para su estilo sencillo y sin pretensiones además de ofrecer un color suave y una textura delicada.

Por el contrario, la fachada de San Miguel resulta más aparatosa ya que, aunque sobre una estructura del barroco más avanzado, Bonavia despliega todo el aparato del lenguaje clásico esculpido en granito, con unos fines didácticos que transmitieran el boato de la nueva dinastía para una iglesia cortesana de la capital del reino (Lám. VI) y (Lám. VII).

Volviendo a Sacchetti en San Ignacio, Bonavia, al contrario que este, quiere en San Miguel manifestar hacia la ciudad, la tipología interior del edificio penetrando la nave en el pequeño recinto urbano contiguo, con una operación de “yuxtaposición pulsante”, en palabras de Norberg-Schulz. El diálogo con un exterior, de origen medieval, donde predomina la horizontalidad, es violento; no hay ningún punto desde el que se domine el edificio *con amplia perspectiva. Todas las visiones son en escorzo lo cual pro-*



Lám. VI. Fachada de Bonavia para la iglesia de San Miguel.



Lám. VII. Fachada de Filippo Raguzzini para la iglesia de Santa María della Quercia en Roma.

duce unos efectos de gran teatralidad ya que la altura de la fachada resulta desproporcionada en medio de la angostura de las calles. La irrupción del edificio, con su traza de curva y contracurva, y de los espacios interiores en expansión y contracción, en el entorno urbano queda así garantizada. A la vez, la propia idea del proyecto, como organismo implantado, según los nuevos principios del barroco importado, queda de manifiesto, por contraste, con el edificio contiguo del Palacio Arzobispal, un clásico caserón de plana fachada al que se adosa una portada barroca. Bonavia intenta mostrar "al arte barroco español, que venía siendo un arte puramente ornamental, el camino para convertirse en constructivo" (29).

Hemos analizado las diferentes referencias que utilizó Bonavia con el fin de buscar analogías con otras iglesias del tardobarroco y rococó. Podemos concluir que sabe conjugar con enorme maestría las diversas fuentes estilísticas, los lenguajes del momento, con un sentido escenográfico nato muy apropiado para expresarse en términos de un vocabulario auténticamente barroco. Bonavia no fue un genio creador pero en este caso ideó un organismo arquitectónico comparable con los mejores ejemplos italianos y de la Europa de los Hasburgo. La ubicación de esta obra en Madrid, donde se cuenta como único ejemplar, no ha favorecido una difusión, que hubiera estado garantizada de haberse edificado en París, Praga o Turín.

NOTAS

- (1) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 215.
- (2) CHUECA GOTTIA, "Guarini y el influjo", 526.
- (3) *Ibidem*, 527.
- (4) Véase FERRARINO, *Filippo Juvarra*, 9.
- (5) Véase esta controversia en SANCHO, "Catálogo: Palacio Real", 237 a 249.
- (6) Los planos de este edificio los dió a conocer Chueca en el "Convegno" sobre Guarino Guarini que tuvo lugar del 30 de septiembre al 5 de octubre de 1968. Ver CHUECA GOTTIA, "Guarini y el influjo", 546-547. Los volvió a publicar en CHUECA GOTTIA, "Proyecto de Iglesia de San Ignacio", 52. Han sido publicados en otras dos ocasiones; ver TOVAR MARTÍN, "Planta de la iglesia de la Real Congregación", 375 a 377; y TOVAR MARTÍN, "Proyectos para la iglesia de San Ignacio", 29 a 38.
- (7) La planta de la iglesia de Vittone la hemos tomado de MEEK, *Guarino Guarini*, 161.
- (8) Según afirma Varriano, Vittone (1702-1770) debió trabajar en el estudio de Juvarra por lo que suponemos que allí debió conocer a Sacchetti que era de la misma edad (1690-1764); aunque como los dos habían nacido en Turín podrían conocerse con anterioridad. Véase VARRIANO, *Arquitectura italiana*, 233.
- (9) La planta de Sta. María Eitinga está tomada de GUARINI, *Architettura Civile*, Tav. 19; la de la Inmaculada Concepción de NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 235.
- (10) MEEK, *Guarino Guarini*, 158 y nota núm. 15 del capítulo 12.
- (11) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 221.
- (12) TOVAR MARTÍN, "Planta de la iglesia de la Real Congregación", 375.
- (13) TOVAR MARTÍN, "Proyectos para la iglesia de San Ignacio", 32 a 33.
- (14) *Ibidem*, 34.
- (15) Una información exhaustiva sobre los pormenores históricos de esta iglesia se recoge en AGULLO Y COBO, *La Basílica Pontificia de San Miguel*. Así mismo, véase también TOVAR MARTÍN, "La Iglesia de San Justo y Pastor", 103 a 152.
- (16) SCHUBERT, *Historia del Barroco*, 361.
- (17) TOVAR MARTÍN, "La Iglesia de San Justo y Pastor", 105.
- (18) AAVV, "Iglesia Pontificia de San Miguel", 83.
- (19) TAMAYO, *Las iglesias barrocas madrileñas*.
- (20) AGULLO Y COBO, *La Basílica Pontificia de San Miguel*, 23.
- (21) Véase MEEK, *Guarino Guarini*, 168 a 169.
- (22) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca tardía y rococó*, 96.
- (23) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 217.
- (24) BOSCARINO, *Juvarra architetto*, ilustraciones nn. 404, 405 y 406.
- (25) *Ibidem*, ilustraciones nn. 329 a 331.
- (26) *Ibidem*, ilustración n. 237.
- (27) En la actualidad está falseada esta relación al haberse ampliado la plaza a la que se abre esta fachada.
- (28) VARRIANO, *Arquitectura italiana*, 165.
- (29) SCHUBERT, *Historia del Barroco en España*, 361.

BIBLIOGRAFÍA

- AADV, "Iglesia Pontificia de San Miguel (Iglesia de los Santos Justo y Pastor)", en *Guía de Madrid*, Madrid (1987), 83.
- AGULLO Y COBO, Mercedes, *La Basílica Pontificia de San Miguel (antigua parroquia de los Santos Justo y Pastor)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (CSIC) y Ayuntamiento de Madrid. Aula de Cultura, 1970.
- BOSCARINO, Salvatore, *Juvarra architetto*, Roma, Officina Edizioni, 1973.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Guarini y el influjo del Barroco italiano en España y Portugal", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Torino (1970), 523-548.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Proyecto de Iglesia de San Ignacio, en Madrid", en *Madrid no construido*, Madrid (1986), 52-53.
- FERRARINO, Luigi, *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978.
- GUARINI, Guarino, *Architettura Civile* (edición facsímil). Introduzione di Nino Carbonieri, nota e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca, Milano, Edizioni il Polifilo, 1968.
- MEEK, Harold Alan, *Guarino Guarini and his Architecture*, Yale University Press, 1988.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Barroca tardía y rococó*, Madrid, Aguilar, 1973.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Barroca*, Madrid, Aguilar, 1972.
- SANCHO, José Luis, "Catálogo: Palacio Real" en *Las propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro*, Madrid (1992), 237-249.
- SCHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924.
- TAMAYO, Alberto, *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, Talleres sucesores de Sánchez Ocaña, 1946.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "La Iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: Un espacio rococó en clave italiana", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, Madrid (1992), 103-152.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Planta de la iglesia de la Real Congregación de San Ignacio", en *Las propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro*, Madrid (1992), 375-377.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Proyectos para la iglesia de San Ignacio de Madrid", en *Villa de Madrid*, n. 84, Madrid (1985-II), 29-38.
- VARRIANO, John, *Arquitectura italiana del barroco y rococó*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.